

Trabajo del actor sentido y fundamentos

Por Diego Cazabat

El actor necesita, para desarrollarse, un marco donde poder reconocer y confrontar con sus propias limitaciones y que éstas sean el eje y el campo de su trabajo. Desde este punto de vista, la construcción de un grupo funciona como el continente donde el trabajo cotidiano del actor, en sus diferentes zonas y niveles, más la elaboración que se desprende de su práctica, puedan sintetizarse.

*El actor es la pieza más importante del escenario.
Por eso todo lo que le rodea importa en la medida
en que ayuda a la labor del actor.*

V. Meyerhold

Cuando comencé el trabajo de investigación con *Periplo compañía Teatral*, una de las dudas principales era si, finalmente, la técnica no se impondría sobre la sensibilidad de los actores y si el objeto de arte no se transformaría en una demostración de habilidades técnicas de algunos actores entrenados. La precisión, ¿no iría en contra de la espontaneidad de las acciones y las haría previsibles, impidiendo al actor estar presente

y sorprenderse de las acciones cometidas por y sobre él? Sabíamos que en esa duda se encontraba el primer objeto de nuestras investigaciones. Así quedó planteada una de las primeras hipótesis de trabajo: **precisión y espontaneidad no son contradictorias sino complementarias.**¹

Con este objetivo, inicié con la Compañía un trabajo diario -apoyándome en una ejercitación original, sumada a la que se desprende de distintas téc-

nicas del cuerpo y de distintas tradiciones representacionales-centrando el objetivo en el encuentro y descubrimiento de palancas que le permitan al actor confrontarse en forma permanente, desarrollando una labor sistemática destinada a sobrepasar los propios límites y dificultades que le impiden al actor circular y aparecer en el espacio con plenitud, en función de los requerimientos que el hecho teatral plantea.

En consecuencia, el objetivo planteado no fue la adquisición de habilidades o fórmulas resolutivas, sino el encuentro de unidades de entrenamiento que otorguen el manejo de un andamiaje de elementos técnicos y metodológicos, de principios para la actuación que no sean un fin en sí mismos sino que funcionen, en el actor, con una actitud rigurosa, como trampolín de una búsqueda personal, permitiéndole estructurar sus unidades de acción de forma precisa.

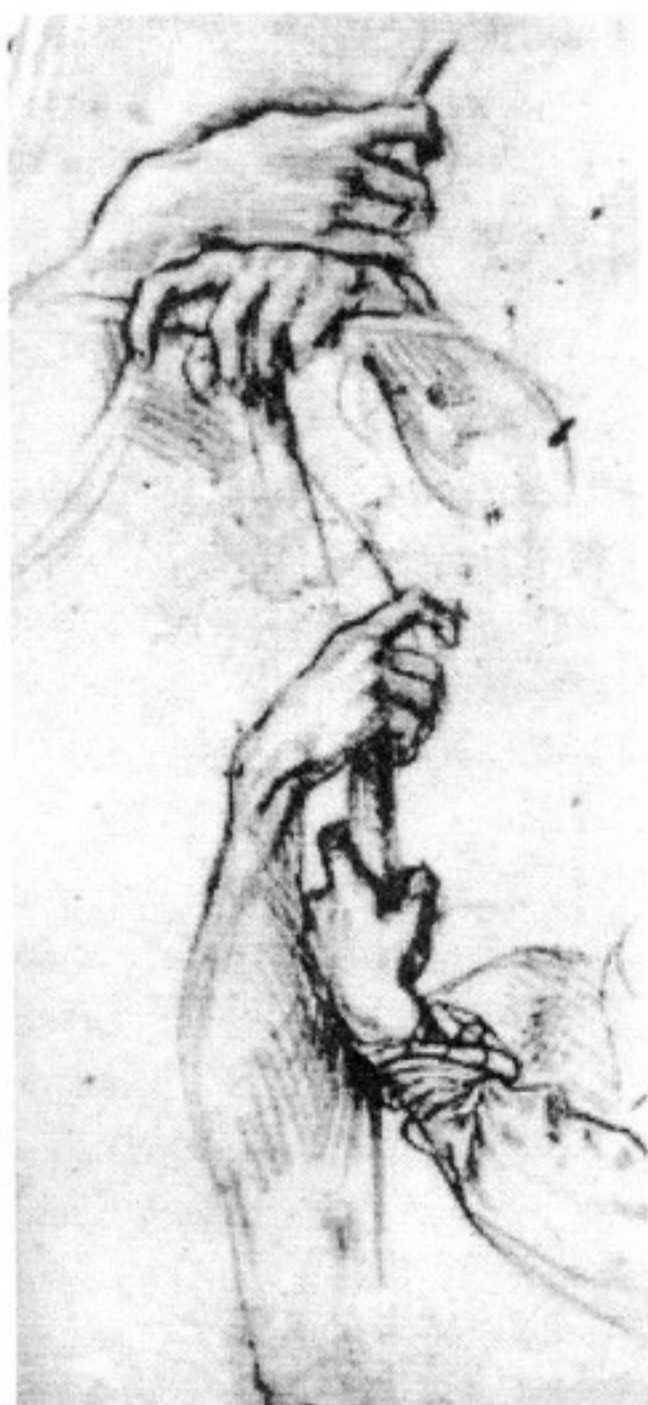
Generar partituras de acciones estructuradas que, una vez incorporadas, es decir objetivadas, lo lleven a circular en ellas con total libertad. Gene-

rar partituras de acciones, en las que **cada acción sea su utilidad** y, en consecuencia, trascendente en el instante para el que la ejecuta; lograr **que cada unidad sea acción y no imagen de la acción.**² Partituras en las que el actor siempre esté presente, en trabajo.

A partir de esto, es obvio que surgen innumerables preguntas, como por ejemplo, en dónde están sostenidas “internamente”; cómo surgen estas unidades o la totalidad de las partituras en el actor; cómo se hace de estas unidades una cadena y no eslabones separados; si lo que se improvisa no es la partitura ya que ésta es objetiva y se ejecuta, ¿qué es lo que se improvisa?

La cuestión es que una partitura rigurosamente estructurada puede funcionar como el canal donde el flujo vital, los impulsos y el caudal energético del actor viajen y se expresen.

Por otro lado surge la pregunta ¿qué lugar queda para la espontaneidad?. **Un hecho espontáneo es aquel que sucede en un preciso momento y en un lugar justo**³, por eso



sorprende. De modo que no es descabellado pensar que precisión y espontaneidad son la misma cosa, o que, al menos, se las puede tomar como dos aspectos complementarios de un mismo hecho.

De todas formas, estas preguntas y otras que aparecerán siguen siendo parte del campo fértil en el trabajo de investigación propuesto. Lo cierto es

que, desde esta perspectiva, el trabajo de entrenamiento como confrontación, es una tarea de vital importancia. En consecuencia, también lo es el descubrimiento de nuevas herramientas y unidades de entrenamiento o, al menos, la afinación de las que habitualmente usamos.

Perfil del trabajo de entrenamiento

Partiendo de definir al espacio teatral como un espacio extracotidiano, no como lugar físico determinado, sino como el espacio-tiempo generado por el actor al desplazar una energía distinta a la cotidiana, el entrenamiento debe girar alrededor de la utilización de técnicas extracotidianas del cuerpo.

Cotidianeidad y extracotidianeidad, plantean dos maneras de ubicarse en el mundo, de transitar la relación espacio-tiempo, en consecuencia determinan comportamientos e instrumentaciones diferentes.

El espacio-tiempo de la cotidianeidad genera una for-

ma de utilizar el cuerpo que, podríamos decir, es de funcionamiento económico a nivel energético, ya que tiende a generar un máximo rendimiento con el mínimo esfuerzo.

El uso extracotidiano del cuerpo requiere una circulación energética consciente y un mayor costo en unidades de la misma para un mismo movimiento.

Es indiscutible que el actor como sujeto de la acción, necesita un entrenamiento que le permita estar en escena con los canales abiertos, unido y disponible, en estado de alerta para captar, recepcionar y hacer fluir todos los estímulos y señales que en el espacio-tiempo extracotidiano aparecen. Considero al trabajo de entrenamiento como una puerta de entrada, un puente para el actor a un espacio tiempo propio no cotidiano, es decir como una vía que le posibilite estar en ese espacio-tiempo no cotidiano, con la complejidad que este hecho implica y no sólo concebirlo como la mera adquisición de habilidades. El entrenamiento como un puente a una circulación energética dife-

rente a la habitual, y no como un fin en sí mismo: la habilidad.

Para que el trabajo de entrenamiento funcione como se viene planteando, es decir como puerta de entrada, vía o puente a ese "otro lugar" o circulación energética propia e indispensable para el trabajo del actor, el mismo debe tener un perfil que podemos sintetizarlo como de confrontación con nuestros límites. Podríamos decir, para no abundar, que visto de esta manera, los ejercicios o unidades de entrenamiento *«deben ser tomados como desafíos, desafíos que plantean deberes, objetivos que parecen sobrepasar las propias capacidades. Se trata de invitar al actor a lo imposible y de hacerle descubrir que el imposible puede dividirse en pequeños pedazos, en pequeños elementos y volverlo posible. De este modo el actor se vuelve como un canal abierto a la energía y, como decíamos, encuentra la conjunción entre el rigor de los elementos y el flujo de la vida»*.⁴

Crear las circunstancias para el trabajo

Lo planteado anteriormente atiende en forma sintética a

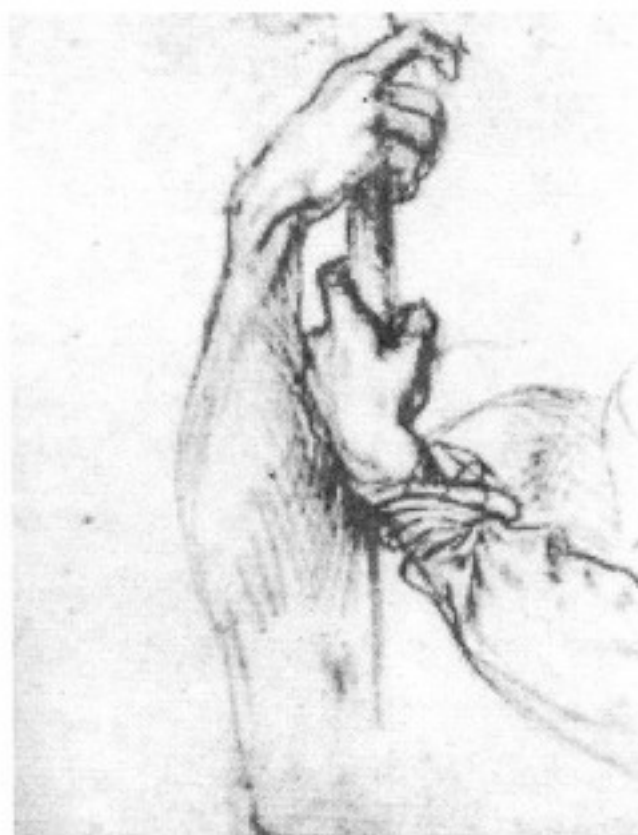
enunciar alguna hipótesis, perfil y fundamento de parte de nuestro trabajo. Es un intento de exponer, en base a algunas definiciones nuestras y de otros, en las que la tarea del grupo se apoya. El encuentro de estas definiciones y su necesidad no tienen que ver con una cuestión teórica en abstracto, más bien aparecen como nuestro hacer cotidiano, como nuestra comprensión práctica.

*«El hombre de conocimiento dispone del **doing**, del **hacer** y no de ideas o de teorías. ¿Qué hace por el aprendiz el verdadero **teacher**? El dice: haz esto. El aprendiz lucha por comprender, por reducir lo desconocido a conocido, por evitar hacerlo. Por el mismo hecho de querer comprender opone resistencia. Puede comprender sólo si hace. Hace o no hace. El conocimiento es un problema de hacer».*⁵

Ahora resulta importante, desde mi visión, el planteo de la necesidad de un grupo, como condición para que lo anterior se desarrolle. Cuando hablo de grupo, me refiero a una compañía con un objetivo claro a largo plazo, con una práctica sistemática y rigurosa, que permita concretar un tra-

bajo en el tiempo y que éste dé la posibilidad de sacar conclusiones de la experiencia, corregir errores y desviaciones, registrar la pérdida de “sentido” de lo que se hace, etc.

Cuando pienso en mi grupo, pienso en un marco de trabajo que, con una coordinación centralizada, permite y motiva la confrontación con nosotros mismos. De esta manera, la compañía o grupo no es una meta, un fin en sí mismo, sino un espacio o continente que siempre se está creando, un organismo vivo que funciona como una palanca, un marco en donde el trabajo encuentra su zona de fertilidad pues hay menos



margen para la autocomplacencia, para dejarnos engañar por lo “novedoso” que en nosotros aparece, un lugar para descubrir lo que no se conoce.

Es el lugar de encuentro que se construye permanentemente, donde el trabajo que hacemos en sus diversas zonas y planos de organización diferenciados y al mismo tiempo complementarios, funcionan como una herramienta para abrirnos.

Como dice Andrea Ojeda, actriz de Periplo Compañía Teatral: *«Pienso en el trabajo, entonces pienso en mí, no hay espacio fuera de lo que llamamos trabajo. Esto es la consecuencia del arte que desarrollamos: un enfrentamiento del actor consigo mismo. Hemos cambiado nosotros, con el transcurso del tiempo, nuestras relaciones han cambiado, ahora, vemos cosas de manera distinta y medimos con otras ‘propias’ medidas.*

Recuerdo ahora lo narrado por maestros y discípulos del Zen en el arte de la espada, en la práctica de la esgrima, en el arte del tiro con arco, y lo transitado para llegar a la maestría. Estas narraciones en un tiempo ajenas, ahora golpean en mi ayu-

dándome a reconocer la propia experiencia. Al comenzar la enseñanza contábamos con despreocupada naturalidad y teníamos confianza en nosotros mismos. Después comenzamos a conocer las posibilidades técnicas de estar parados en un espacio y, aunque pronto fuimos capaces de centrar nuestra atención, generar impulsos que circulen de manera precisa, teníamos que admitir que nuestra situación era peor que antes, cuando obrábamos al azar, según la ‘inspiración’ de momento. No vimos otro camino que el de la ejercitación incansable, estructuramos unidades de acción, generamos e incorporamos partituras, abordamos diferentes materiales. El trabajo centralizado por Diego, nuestro director y maestro, nos impulsó a dejar de empeñarnos en el aprovechamiento consciente de nuestra técnica y encontrar la presencia del corazón.

Recuerdo una vez más las preguntas de aquellos maestros y discípulos, ¿cómo no inhibir la libre movilidad en el obrar del corazón?, ¿cómo se torna espiritual la destreza?, ¿cómo se convierte el dominio soberano de la técnica en el arte magistral del actor?.

Esta búsqueda nos empezó a confrontar como sujetos, a mostrarnos lugares que debíamos dejar atrás.

Desprendernos de la intención de mostrar nuestros aciertos, desprendernos de la 'importancia personal'.

No perdernos en la vana presunción, ni detenernos en lo que ya sabemos. Encontrar un estado de desprendimiento de nosotros mismos, adquirir un nuevo sentido, una nueva presencia de todos los sentidos. Dominar el arte de hurtar al cuerpo. En el mismo instante en que ve y presiente lo que está por suceder, ya se ha sustraído a los efectos de la acción y ésta golpeó en el actor que la ejecuta. La utilidad última de la acción es diferente del pretexto de esa acción.

El arte sin artificio, la libre movilidad del 'espíritu' buscada por aquellos guerreros. Confrontar lo que pugna por ser con lo que somos. Una inacabable búsqueda personal la confrontación de 'nosotros', hacia el sujeto que somos».⁶

Habitualmente en el intercambio con otros grupos y actores, aparecen una serie de preguntas relacionadas a la técnica. Estas alimentan nuestra discusión: ¿Qué es la técnica?

¿cuál es su sentido? y ¿cuáles son sus límites?

«La técnica del actor es mucho más que una manera de utilizar el cuerpo, los ojos, el sonido o una forma de caminar. La técnica es el sentido. El sentido es propio y personal. La técnica es personal. El actor debe crear continuamente la propia técnica, ya que el sentido es la lucha contra lo artificial en nosotros, contra todo aquello que nos aleja de lo que somos».⁷

Ahora, quiero referirme, en forma sintética, a una cuestión que sólo mencioné en párrafos anteriores y que me interesa aclarar, al

menos en forma general, aunque el tema podría ser objeto de otro artículo.

El trabajo que desarrollamos con el grupo comprende lo que podríamos llamar diferentes planos de organización, es decir que el trabajo del actor plantea planos o niveles de organización distintos. Estos niveles deben estar claramente diferenciados en quien los practica. De esta manera, no es



BIBLIOGRAFIA

- Burnier Pessoa de Mello L. O.: *A arte de ator: da técnica a representação*, PUC/São Paulo, 1994.
- Barba Eugenio y N. Savarese: *Anatomía del actor*, Edit: Edgar Ceballos.
- Barba, Eugenio: *Más allá de las islas flotantes*, Edit. Firpo y Dobal, 1987.
- Meyerhold: *Textos teóricos*, Edición de J. A. Hormigón, 1992.
- Revista *Máscara*: N° 16, 1994. Número dedicado a R. Cieslak.
- R. Serrano: *Tesis sobre Stanislavski*, Edit Escenología, 1996.
- S. Hawking: *Historia del tiempo*, Edit. Grijalbo Mondanori, 1988.

CITAS

- ¹ *A propósito de la cuestión planteada, entre otras cosas, Grotowski señala, en su artículo Respuesta a Stanislavski, en Máscara, Buenos Aires, N° 11-12, enero 1993, p 23, que «cuando se habla de espontaneidad y de precisión en la misma formulación quedan aun dos conceptos contrapuestos que dividen injustamente».*
- ² *Volvemos a Grotowski que, en sus reflexiones acerca de la diferencia entre «forma e imagen de la forma», plantea que la “forma siempre es la utilidad. La imagen de la forma es su manera de ver la forma y entonces la imagen engaña. La forma no es la imagen de la forma. Las dos formas pueden ser similares en la imagen, pero la utilidad de ellas puede ser bien distintas”. J. Grotowski, Oriente y Occidente, en Máscara, Buenos Aires, N° 11-12, enero 1993, p 63.*
- ³ *Para precisar qué es «un hecho espontáneo», sigo a Hawking que, para definir qué es un «suceso», apunta: «es algo que ocurre en un punto particular del espacio y en un instante específico del tiempo”. S. Hawking, Historia del tiempo, Grijalbo Mondadori, 19, p 47*
- ⁴ *J. Grotowski, “De la compañía teatral al arte como vehículo”, en Máscara, Buenos Aires, N° 11-12, enero 1993, p 13. En esta cita plantea algunas observaciones ligadas al trabajo sobre el cuerpo. El problema de la obediencia del cuerpo se puede resolver por dos acercamientos distintos: domándolo, o desafiándolo.*
- ⁵ *J. Grotowski, «El performer», en Máscara, Buenos Aires, N° 11-12, enero 1993, p 78*
- ⁶ *Fragmento de un texto de Andrea Ojeda, actriz de Periplo Compañía Teatral, elaborado para un trabajo interno.*
- ⁷ *Fragmento de un texto de Martín Ortiz, actor de Periplo Compañía Teatral, elaborado para un trabajo interno.*